



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wojenne doświadczenie na pograniczu rzeczywistości i fantastyki w dramaturgii Niny Sadur

Author: Marta Niedziela-Janik

Citation style: Niedziela-Janik Marta. (2014). Wojenne doświadczenie na pograniczu rzeczywistości i fantastyki w dramaturgii Niny Sadur. W: B. Popczyk-Szczęсна, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 97-106). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Niedziela-Janik

Wojenne doświadczenie na pograniczu rzeczywistości i fantastyki w dramaturgii Niny Sadur

Starożytni Grecy sytuację doświadczenia określali za pomocą słowa „empeiria”, które pierwotnie oznaczało między innymi poznanie podczas ruchu przez zetknięcie się z kimś lub z czymś. Pojęcie to obejmowało zakres cech i czynności, który dziś określany jest mianem doświadczenia życiowego. Już Arystoteles zauważył, że praktyczne umiejętności, zdobywane przez człowieka w czasie wykonywania codziennych czynności, określić można jako doświadczenie codzienne. Umożliwia ono właściwą orientację w otaczającym świecie, zdefiniowanie prawidłowego stosunku do ludzi i przedmiotów, a także użytkowanie rzeczy zgodnie z ich przeznaczeniem. Doświadczenie osobiste jest częścią doświadczeń społecznych, oba typy doświadczeń są współzależne, podobnie jak współzależne są społeczeństwo i jednostka ludzka, będąca jego częścią składową¹.

Ludzie od zarania dziejów uczyli się przez doświadczenie własne oraz swoich współplemieńców, zamieszkujących to samo, co oni, terytorium. W konsekwencji ich obserwacje, autopsja i wiedza mogły być zbieżne bądź stanowić indywidualne przeżycie jednostki, wnoszone do wspólnego doświadczenia zbiorowości. Zdobyte w ten sposób informacje przekazywane były z pokolenia na pokolenie, zapisując się w świadomości i mentalności kolejnych mieszkańców danego obszaru.

Wraz z rozwojem kultury kształtowały się cywilizacje o coraz większej świadomości zdobytego doświadczenia i w pełni je wykorzystujące. Doświadczenie to nie ograniczało się jedynie do czynności życia codziennego, bez których ludność nie byłaby w stanie przeżyć. Powstawały pierwsze wierzenia, czczono różno-

¹ Zob. T. BUKSIŃSKI: *Doświadczenie w naukach społecznych*. W: *Doświadczenie*. Red. T. BUKSIŃSKI. Poznań 2001.

rodne bóstwa zamieszkujące zarówno otaczającą ludzi przyrodę, jak i przestrzenie dla nich niedostępne. Tworzono opowieści o czynach walecznych przodków, ale także o porażkach w bojach, za które planowano zemstę. Tak więc doświadczenie z kręgu użytkowego rozszerzone zostało na kulturowy czy też religijny, a każde kolejne pokolenie bardziej bądź mniej świadomie dodawało do niego jakiś nowy wyróżniający element. Co więcej, doświadczenie owo było wykorzystywane w wielu czynnościach wywodzących się właśnie z kręgu kultury:

w widowiskach właściwych poszczególnym kulturom, a istniejących przed narodzinami teatru greckiego — w recytacji mitów, w rytuałach, epice ustnej, sagach i w odgrywaniu ballad [...] — umiano wiernie portretować i naśladować [...] wojny, nienawiść bóstw, klanów czy rodów wiedzionych do boju przez zbrojnych herosów².

Wykorzystywano więc doświadczenie, tworząc nowe opowieści bądź też widowiska oparte na jego poszczególnych fragmentach, łączące się w spójną całość. Od wieków zatem przeżycia człowieka i stworzona przez niego kultura są źródłem inspiracji dla przedstawień, odpowiedników spektakli teatralnych. Można jednak zauważyć, że były one korzystne również dla samego doświadczenia, ponieważ pozwalały mu przetrwać, pozwalały zachować opowieści, które mogłyby zaginać, nie docierając do odbiorcy za pośrednictwem widowisk oddziałujących silniej niż zwyczajny ustny przekaz. Dzięki temu kolejne pokolenia korzystały już nie tylko z samego doświadczenia, ale również z jego przedstawień.

Z biegiem czasu powstał teatr. Jego kolebką była Grecja, a dramaty, zarówno komedie, jak i tragedie, były — jak twierdzi Clifford Geertz — „socjologicznym metakomentarzem” kierowanym do społeczeństwa greckiego, a więc w znacznym stopniu stanowiły jego „odbicie”, niezależnie od tego, czy ich fabuła zaczerpnięta została z mitów, czy z domniemanych źródeł historycznych³. Życie i ludzkie doświadczenie stały się tematyką sztuk teatralnych, a teatr do dziś uważany jest za rodzaj widowiska kulturowego, który skutecznie „odtwarza” rzeczywistość. Wspomniany uprzednio termin „socjologiczny metakomentarz” oznacza historię opowiadaną przez pewną zbiorowość o samej sobie. W teatrze byłby to „dramat, który społeczeństwo odgrywa na własny temat; metakomentarz to nie tylko odczytanie doświadczeń społecznych, lecz wspólne ich przeżycie w interpretacyjnym odtworzeniu”⁴. Właśnie interpretacja prawdziwych wydarzeń, zapisanych w doświadczeniu jednostki bądź społeczności, pozwala na szerszy pogląd, a także na poszukiwanie środków pomocy czy też zaradze-

² Zob. V. TURNER: *Teatr w codziennosci, codzienność w teatrze*. Przeł. P. SKUROWSKI. „Dialog” 1988, nr 9, s. 98.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 99.

nia zaistniałym trudnościom. Naświetlenie problemu w dramacie, a następnie w jego scenicznej inscenizacji, pozwala pobudzić widzów do myślenia, interpretacji, poszukiwania ukrytych treści, a tym samym poruszyć ich uczucia i sprokować do zmian.

Wydaje się, że właśnie taki cel pragnęła osiągnąć Nina Sadur, ukazując w swych dramatach postacie mające pewne historyczne doświadczenie, które mogłoby stanowić część doświadczenia życiowego każdego z czytelników. Ta współczesna rosyjska pisarka, znana ze swej twórczości zarówno prozatorskiej, jak i dramaturgicznej, a ostatnimi czasy sięgająca również po poezję, uważana jest za jedną z najbardziej tajemniczych. Szczególne znaczenie w jej pisarstwie przypisywane jest surrealistycznym sztukom, w których elementy „inności” odgrywają rolę moralizatorską, podkreślając filozoficzne, etyczne i kulturowe idee. Również zagadnienie historii i jej doświadczania przez każdego człowieka zajęło w dramatach Sadur istotne miejsce, jednak — tradycyjnie dla autorki — połączone zostało ono z mistyką i tajemnymi nadprzyrodzonymi siłami, a przede wszystkim z odwieczną walką Dobra i Zła.

Aby przybliżyć postać jednej „z najbardziej zagadkowych pisarek”⁵, warto przytoczyć kilka faktów z jej biografii. Nina Nikołajewna urodziła się w 1950 roku w Nowosybirsku. Bardzo lubiła swoje rodzinne miasto, ale rozumiała, że tam nigdy nie zdoła zostać pisarką. Przyjechała do Moskwy, gdzie rozpoczęła naukę w Instytucie Literackim im. Maksyma Gorkiego. Ukończyła go w 1983 roku. Debiutowała na początku lat osiemdziesiątych dramatem i jednocześnie pracą dyplomową — *Dziwo-baba*. Na początku swojej kariery literackiej, aby zdobyć pieniądze, musiała myć podłogi w jednym z moskiewskich teatrów. Nigdy nie wstydziła się tego epizodu swojego życia. Do 1989 roku sztuki Sadur, oprócz *Dziwo-baby*, istniały tylko na papierze — żaden teatr nie chciał ich wystawić. Później jej utwory zaczęły wywoływać ogromne zainteresowanie zarówno w Rosji, jak i za granicą. Nie zmieniła się jednak zbytnio jej sytuacja materialna. Sama twierdzi, że teatry wystawiają jej sztuki bez powiadomienia i bezpłatnie. Sadur jest także autorką scenariuszy telewizyjnych seriali oraz filmów, które tworzy by, jak mówi, wspomóc materialnie córkę i wnuczkę.

Doświadczenie wojenne, które często stanowi temat jej utworów, ukazuje pisarka w sposób nietradycyjny — nie są to bowiem wspomnienia tych, którzy przeżyli i pragną przekazać swą wiedzę następnym pokoleniom. Sadur wciąż poszukuje nowych środków wyrazu, by za pomocą swoich dramatów zwrócić uwagę na zagadnienia nieco przebrzmiałe, ale wciąż istotne. Już sam wybrany przez autorkę rodzaj literacki wydaje się do tego celu idealny, gdyż, jak pisała Dobrochna Ratajczakowa:

⁵ Tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, moje — M.N.-J. Tekst oryginalny: „из самых загадочных писательниц”. Е. Ульченко: *Загадочная писательница, с которой не дружат*. „Новое время” 2003. Korzystam ze strony internetowej: www.sem40.ru/famous2/m1919.shtml.

Właśnie dramat bowiem w sposób najbardziej bezpośredni, rzecz można — naoczny — ukazywał walkę narodowego dobra, cnoty, ideału z obcą tyranią i złem. Teatralne nacechowanie wykonawcze (przynajmniej teoretycznie) umożliwiało utworowi o wiele szerszy zasięg, niż w przypadku odbioru czytelniczego⁶.

I chociaż badaczka odnosi się tutaj do tradycji polskiej walki wyzwolenczej i jej ukazania w dramatach narodowych, to przecież motyw wszelakich konfliktów zaznacza się w sztuce bardzo często. Konflikt jest podstawą budowy dramatu, a przecież uznać go można w pewnym stopniu również za podstawę bytu ludzkiego. Jest on wielokrotnie powtarzany i przetwarzany w literaturze, ponieważ istnieje w samym życiu: „działanie na arenie społecznej jest odgrywaniem wzorów już istniejących, a zarazem [...] staje się ono wzorcem dla działań następnych”⁷. Różnorodne doświadczenie jest jednocześnie przekazywane dalej, między innymi za pośrednictwem kultury i sztuki. Z jednej strony pozwala to zachować tożsamość narodową, z drugiej zaś — niesie z sobą wzorce, które nie zawsze godne są naśladowania.

Sadur pragnie ukazać, że wojna powoduje wielkie zło, zniszczenie i ból. Cierpienie jest tym większe, że dotyczy małego chłopca, niewinnej ofiary wojny — bohatera dramatu *Troskliwi ludzie* (*Любовные люди*). Trudno określić go nawet mianem postaci, jest to zaledwie cień minionych wydarzeń, pojawiający się w życiu bohaterki sztuki Tikusji. Wiele razy wspólnie płakali, aż w końcu dziewczyna postanawia to zmienić, pocieszyć go. Czyni to w specyficzny sposób, przekonując, że życie jest złe:

A więc widzisz, w życiu w ogóle nie ma niczego dobrego. Wszystko jest wstrętne, nudne, nieładne. [...] nie warto żyć, wiem teraz, że nie warto, uspokój się, w nim nie ma niczego takiego, aby za nim płakać... Klnę się, niczego w nim nie ma takiego, aby żyć⁸.

Bohaterka stara się wszelkimi sposobami ukoić cierpienia chłopca-zjawy, nawet za cenę umniejszenia wartości życia. Podczas kolejnych spotkań dowiadujemy się, że jest to chłopiec, którego podpalono. Każdej nocy Tikusja usiłuje odmienić przeszłość, podpowiada dziecku, co ma zrobić, by mężczyźni nie podpalali mu pleców, jednak scena zawsze kończy się tak samo — chłopczyk płonie. Dlaczego pojawił się w życiu bohaterki i jaką rolę odgrywa tu doświadczenie? Wyjaśnia to ona sama, mówiąc:

⁶ D. RATAJCZAKOWA: *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*. Wrocław 1994, s. 25.

⁷ D. KOSIŃSKI: *Ku dramaturgii doświadczenia*. W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. KRAJEWSKA, D. ULICKA, P. DOBROWOLSKI. Poznań 2010, s. 42.

⁸ Tekst oryginalny: „Ну вот, знаешь, в жизни вообще нет ничего хорошего. Все противное, скучное, некрасивое. [...] не нужно жить, я теперь знаю, не нужно, чспокойся, в ней ничего нет такого, чтобы плакать о ней... Я клянусь тебе, ничего в ней такого нет, чтобы жить!”. Н. САДУР: *Любовные люди*. В: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1999, s. 138.

Kiedys zobaczyłam fotografię. Miałam piętnaście lat [...] to był kawałek fotografii z jakiegoś czasopisma. Bardzo dobry druk. Był na niej trzyletni chłopczyk, poparzony napalmem. I to wszystko. Nie było tekstu, tylko chłopiec⁹.

Sadur ukazuje więc doświadczenie wojny w całkowicie odmienny sposób, bohaterka sztuki doświadcza „jej” co noc, oglądając śmierć jednej z wielu niewinnych ofiar. Obraz bezbronnego cierpiącego chłopca na fotografii stał się bezpośrednią inspiracją jej dramatu. I chociaż mogłoby to świadczyć po prostu o chorobie Tikusji, której objawem byłyby halucynacje, to rozpatrując dane zjawisko z szerszej perspektywy dramaturgii Sadur, można wysnuć wniosek, iż jest to całkowicie celowy zabieg. W jej sztukach rzeczywistość przeplata się ze światem iluzji, właściwie nie istnieje żadna granica między tym, co realne, i tym, co fantastyczne. Ta mistyczna pisarka wykorzystuje niewiarygodność i surrealistyczność, by czytelnik mógł dostrzec w pełni tragizm otaczającego go świata.

Sztuka *Troskliwi ludzie* ukazuje dramat, tym razem dramat doświadczenia, dramat wojny, dramat dziecka poparzonego napalmem. Tę substancję zapalającą, wynalezioną w USA podczas II wojny światowej, na szeroką skalę stosowano w wojnie wietnamskiej. Stała się ona przyczyną śmierci dużej liczby ludności cywilnej, ponieważ armia amerykańska i południowokoreańska zrzucały bomby z napalmem na wioski, w których ukrywać się mieli wojownicy wrogich wojsk. Najczęściej informacje te nie były wcześniej sprawdzane, a los cywilów, mieszkańców tych wiosek, prawie nigdy nie interesował żołnierz. Działanie to idealnie wpisuje się w schemat utrwalony w doświadczeniu historycznym, powielany od pokoleń, który po raz pierwszy pojawił się już w okresie antyku, wśród najbardziej cywilizowanych z ówczesnych narodów:

Literatura uczy nas, od co najmniej trzech tysięcy lat, że żadna osoba, ani państwo nie są niezdolne do czynienia zła. W Homerowskim opisie wojny trojańskiej Agamemnon, przywódca sił greckich, mówi do swoich ludzi, nim ruszą do starcia z wrogiem: „nie możemy zostawić ani jednego żywego [Trojanina], nawet dzieci w łonach matek nie mają prawa przeżyć. Cała ludność musi zostać unicestwiona...”¹⁰.

Wojna staje się więc synonimem Zła, czyni spustoszenie nie tylko wśród ludzkich istnień, unicestwia także duszę i sumienie. Zabicie istoty tak niewinnej jak dziecko oznacza jednocześnie zabicie w sobie części Dobra. Wojny od

⁹ Tekst oryginalny: „Когда еще увидела фотографию. Мне было пятнадцать лет [...] это был обрывок фотографии из какого-то журнала. Очень хорошей печати. Там был трехлетний мальчик, горячий в напалме. И все. Текста не было, только мальчик”. Ibidem, s. 155.

¹⁰ P. ZIMBARDO: *Efekt Lucyfera*. Przeł. A. CYBULKO. Warszawa 2008, s. 34.

wieków rządzą się okrutnymi prawami, przekazywanymi w doświadczeniu i uzupełnianymi przez każde pokolenie nowymi doświadczeniami.

Należy zwrócić uwagę również na słowo „literatura” w przytoczonym cytacie. Właśnie ona od zarania dziejów przekazuje wiedzę o wojennych regułach, swoistym wzorcu zachowań podczas konfliktów zbrojnych, powielanym wielokrotnie w historii ludzkiej cywilizacji. Przekazuje ją w takiej, a nie innej postaci, aby w pełni zachować realność opisanych zdarzeń, aby je odzwierciedlić, tak jak czyni to teatr:

Począwszy od Platona i Arystotelesa, teoretycy zgadzali się, że teatr „imituje”, „odzwierciedla”, „przedstawia” lub „wyraża” jednostkowe działania i życie społeczne. [...] celem teatru jest „służyć za zwierciadło naturze”¹¹.

W starożytności teatr odtwarzał życie codzienne, wierzenia i konflikty ludzkie, jednak z biegiem czasu sztuka i życie przestały być odrębnymi dziedzinami, a teatralne przedstawienia stały się „metakomentarzem” rzeczywistości. Teatr nie tylko ukazuje, ale również interpretuje doświadczenie człowieka, działa zaradczo i naprawczo, co wyraźnie widać w dramacie Sadur. Fantastyczna opowieść o chłopcu ze zdjęcia sprawia, że myśli czytelnika kierują się ku wszystkim niewinnym ofiarom wojen, ku ich dramatycznemu doświadczeniu. Podnoszą się również głosy wyrażające sprzeciw wobec działań wojennych w ogóle, co, biorąc pod uwagę kolejny przytaczany cytat, świadczy o tym, iż wciąż jeszcze pozostaliśmy ludźmi:

Albo nie zabijali dziecka, albo nas wszystkich nie ma. [...] Skoro uważamy się za ludzi, to nie zabijaliśmy dziecka. Ale go zabilimy, a to znaczy, że nas nie ma¹².

Tikusja za krzywdy dziecka obwinia całą ludzkość, każdy z nas jest odpowiedzialny, ponieważ nie zrobił nic, by przerwać jego dramat. Tym samym podaje w wątpliwość istotę człowieczeństwa ludzi. Oczywiście, trudno się zgodzić z tymi oskarżeniami. Dlaczego winni są wszyscy, nawet ci urodzeni już po wojnie wietnamskiej, niemający na nią najmniejszego wpływu? Ponieważ na przestrzeni wieków w naszym wspólnym doświadczeniu nic się nie zmieniło, okrucieństwo wciąż istnieje, inne są jedynie metody jego zadawania.

Zdaniem Bertolta Brechta „sztuka nie jest zwierciadłem natury, ale młotem, którym się ją kształtuje”¹³. Dramaty przestały więc być jedynie odzwier-

¹¹ R. SCHECHNER: *Performatywność*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. „Dialog” 2003, nr 6, s. 140.

¹² Tekst oryginalny: „либо ребенка не убивали, либо нас всех нет. [...] Раз мы считаемся людьми, то ребенка мы не убивали. Но мы его убили, значит нас нет”. Н. САДУР: *Любовные люди...*

¹³ Zob. R. SCHECHNER: *Performatywność...*

ciędlaniem rzeczywistości – dzięki sztukom, ich interpretacjom i analizom powstają nowe poglądy, zmieniają się wartości, którymi ludzie dotychczas się kierowali. Ponadto dramat jako taki, wbrew twierdzeniu Stefanii Skwarczyńskiej, nie osiąga swojej pełni „dopiero w inscenizacji, do której jest ze swej natury przeznaczony”¹⁴. Sztuka nie musi więc „oczekiwać” na swoją sceniczną realizację, sam tekst również oddziałuje na czytelnika, kształtując go, a przez to kształtując otaczający go świat. Victor Turner stwierdza, iż „to, że teatr jest tak bliski życiu [...] sprawia, że jest on formą najlepiej nadającą się na komentarz lub »metakomentarz« do konfliktu, bo samo życie jest konfliktem, a walka lub współzawodnictwo to tylko jedna z wielu jego odmian”¹⁵. Brytyjski antropolog dostrzega analogię pomiędzy życiem społecznym a dramatem, dlatego też konflikty społeczne połączył on z dramataми społecznymi. Nawiązując do teorii Richarda Schechnera, mówiącej o wpływie dramatu społecznego na obszar dramatu scenicznego, stwierdza Turner, iż dramat sceniczny jest czymś więcej niż tylko rozrywką. Jest on metakomentarzem do najważniejszych dramatów społecznych danej epoki, takich jak wojny, rewolucje czy przemiany społeczno-polityczne. Co więcej, dramat sceniczny w utajony sposób ingeruje w strukturę dramatu społecznego. Życie to zwierciadło, w którym odbija się sztuka. Badacz zakłada, że takie powiązania możliwe są jedynie w przypadku dramatu scenicznego, ponieważ łączy on grę aktorów z działaniem ludzi, z ruchem.

Jednak ani dramat nie jest uzależniony od teatru, ani teatr od dramatu. Zarówno tekst, jak i scena stanowią dwa odrębne byty, uznaje się ich samoistność i specyfikę¹⁶. Ma to szczególne znaczenie w przypadku sztuk Sadur, które długo czekały na swoje pierwsze inscenizacje, a ponadto zawierają w sobie wiele motywów, które na scenie mogą zostać pominięte. Co więcej, w omawianej sztuce „dzieje się” raczej niewiele, wszelkie przemiany i dramaty mają miejsce w wewnętrznej sferze bohaterów – w ich psychice i umyśle. Natomiast czytając tekst sztuki, o wiele lepiej można sobie uświadomić istotę określonych zagadnień, ich znaczenie oraz przesłanki.

W dramacie *Troskliwi ludzie* silnie zarysowany zostaje konkretny konflikt polityczny, jakim jest wojna wietnamska. Jej uosobieniem jest postać-widmo poparzonego chłopczyka, utrwalona na fotografii i pojawiająca się w rzeczywistości. Jednak pamięć o tej niewinnej ofierze, podobnie jak zdjęcie w gazecie, przeminą, znikną z ludzkich umysłów, jej los po śmierci będzie równie dramatyczny, co za życia. Postać ta, a szerzej – sztuka, w której się pojawia, jest więc metakomentarzem do współczesności.

¹⁴ S. SKWARCZYŃSKA: *Zagadnienia dramatu*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 1: *Dramat – teatr*. Red. J. DEGLER. Wrocław 1976, s. 55.

¹⁵ V. TURNER: *Teatr w codzienności...*, s. 100.

¹⁶ A.T. KIJOWSKI: *Chwyt teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.kijowski.pl/chwyt.pdf>.

Historia ludzkości to historia wojen, toczonych najpierw między plemionami, a później już między państwami i całymi narodami. Nie dziwi więc fakt, iż już w starożytności służyły one za temat wielu dziedzin sztuki. W czasach nowożytnych zmieniło się niewiele, sztuka wciąż czerpie z rzeczywistości, ukazując jeszcze okrutniejsze obrazy wojny, gdyż sama wojna stała się okrutniejsza, udoskonalono metody zabijania. Sztuka Sadur jest jednak czymś więcej niż tylko naświetleniem problemu. Zamiarem pisarki było zwrócenie uwagi na cierpienia przypadkowych ofiar, by doprowadziło to do zmiany postaw społeczeństwa, które powinno brać przykład z Tikusji, powinno próbować ocalić, zamiast zabijać dzieci. Sztuka czerpiąca z rzeczywistości ma również na nią wpływać, dawać wzorce do naśladowania. Dąży do ukształtowania nowych poglądów na temat zła, cierpienia, okrucieństwa i zabójstw. Sztuka formuje nowe istoty ludzkie, inne niż te „zdolne do całkowitego porzucenia swego człowieczeństwa dla bezdusznej ideologii”¹⁷, przyczynia się do łagodzenia konfliktów społecznych, których pełna jest historia.

Konflikt między przeszłością a teraźniejszością znakomicie ukazany jest w kolejnym dramacie Niny Sadur *Chardym* (Чардым) — utworze opowiadającym o życiu grupy młodych ludzi na wołżańskiej wyspie, którą co jakiś czas odwiedzają dusze zmarłych. Zjawisko to nie wywołuje u żywych strachu czy chociażby zdziwienia — traktują je jako coś naturalnego. Ponownie mamy tu do czynienia z tak charakterystycznym dla autorki motywem przenikania się świata nadprzyrodzonego z rzeczywistym i również w tej sztuce to właśnie postać fantastyczna przedstawi swoje wojenne dramatyczne doświadczenie.

Pewnego dnia na wyspie pojawia się dusza Anny, starszej kobiety, która nie chce odejść do rzeki. Próbuje ona przekonać jednego z młodych ludzi mieszkających na wyspie, Aloszę, iż jest on jej ukochanym, który zginął w bitwie stalingradzkiej. Zjawia prezentuje swoje medale i orderzy za odwagę „w tej świętej, w tej strasznej wojnie”¹⁸. Opisuje wydarzenia czasów wojny, używając przeciwstawnych pojęć — są one jednocześnie przerażające i uświęcone, stanowią bardzo istotną część jej życia, o której nie zapomniła nawet po śmierci. Dla Aloszy natomiast „ta wojna już dawno minęła. Już nowe wojny się zaczęły. Już nowi chłopcy zostali okaleczeni, oszaleli”¹⁹. Młody mężczyzna uważa jedną z największych bitew II wojny światowej jedynie za pewne tragiczne wydarzenie wojenne, zlewające się z innymi i dla niego stanowiące już przeszłość, podczas gdy opowieść kobiety ma przypomnieć i jemu, i odbiorcom sztuki, jakich dramatów wojna jest sprawczynią:

¹⁷ P. ZIMBARDO: *Efekt...*, s. 37.

¹⁸ Tekst oryginalny: „в ту священную, в ту страшную войну”. Н. САДУР: *Чардым*. В: *Обморок...*, s. 437.

¹⁹ „Та война ушла давно. Уже новые войны накатили. Уже новые юноши изувечились, обезумели!”. Ibidem, s. 438.

Byłam pielęgniarką. Byłeś ranny, Stalingrad. Ciągnęłam cię, do barki, aby spławić cię Wołgą. Ale wypatrzył nas z nieba zły pilot. Unosząc się, aby zwiększyć prędkość sygnalizował, że znów wróci, zasłaniałam cię, złościłeś się, gryzłeś, żebym sama uciekała. Już owiał nas wiatr ze skrzydeł młodego pacyfikatora, już zobaczyliśmy złą, wycelowaną w nas twarz. Już nasze oczy spotkały się z jego oczami. Wtedy ty, Aleksiej, ranny żołnierz, zasłoniłeś mnie całym sobą, przycisnąłeś do ziemi. Patrzyłeś w moje oczy niebieskimi oknami swoich. Potem silnie drgnąłeś, dwa okna, dwoje niebieskich oczu twoich otworzyło się szeroko, rozlewając wiosnę, a cała twoja silna krew uszła we mnie. Byłeś martwy, cała twoja krew przeciekła we mnie. Cała. Umarłeś, wniknąłeś we mnie, twoje dwa niebieskie okna na wieki pozostały otwarte²⁰.

W swych sztukach Sadur nie przedstawia walki, a jedynie samo okrucieństwo wojny – cierpienia i śmierć, obrazy widm-ofiar, które doświadczyły tego dramatu, oraz żywych, którzy w różny sposób odnoszą się do traumatycznych doświadczeń historycznych. Tikusja, bohaterka *Troskliwych ludzi*, co noc przeżywała wraz z chłopcem koszmar, jakiego doznał, współczuła mu i próbowała pomóc, natomiast Alosza uważał Annę za na wpół zapomnianą, znieważał ją i bezlitośnie wyśmiewał.

Hans Blumenberg pisał o doświadczeniu przez człowieka „obrazu historii o takich wymiarach, że życie jednostki zdaje się w nich tracić jakiekolwiek znaczenie”²¹. W dramatach Niny Sadur człowiek i historia jakby współgrają z sobą. Z jednej strony ważna jest jednostka ukazana na tle wydarzeń wojennych, których była bezpośrednim uczestnikiem i na skutek których uciepiała. Z drugiej jednak strony historia stanowi tu rodzaj metakomentarza rzeczywistości i w utajony sposób wpływa na aktualne dramaty społeczne. Za pomocą wydarzeń historycznych pisarka zwraca uwagę na to, co dzieje się wokół niej, w Rosji:

Widzę, jak rząd, władza gardzi nami i jak jesteśmy porzuceni na pastwę losu. A rząd zobowiązany jest troszczyć się o ludność, inaczej to jest stado, ustrój społeczeństwa pierwotnego. Silny przeżywa, a słaby upada na samo dno. [...] Umierają ludzie. I nikt ich nie chroni²².

²⁰ Tekst oryginalny: „Я была медсестрой. Ты был ранен, Сталинград. Я тебя волокла, до баржи, чтоб сплавить по Волге. Но из неба злой летчик нас с тобой разглядел. Уносясь для разгону, он сигнализировал, что снова вернется, я тебя закрывала, ты ругался, кусался, чтобы я уходила одна. Уже ветер от крыла карателя молодого, уже злое, прицельное лицо мы разглядели. Уже встретились мы с ним глазами в глаза. Тогда ты, Алексей, раненый воин, закрыл меня всем собою, к земле прижал. Ты глазами смотрел мне в глаза, синими окнами. Потом ты дернулся сильно, два окна, два синих глаза твоих распахнулись настежь, весну проливая, а вся сильная твоя кровь в меня ушла. Ты был убит, вся твоя кровь протекла в меня. Вся. Умер ты, ушел в меня весь, два твои синих окна распахнулись навек”. Ibidem, s. 440.

²¹ Cyt. za: H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 257.

²² Tekst oryginalny: „Я вижу, как презирает правительство, власть нас и как мы брошены на произвол судьбы. А правительство обязано заботиться о населении, иначе это стадо,

Zło, ciemne siły i irracjonalność w sztukach Sadur są wynikiem warunków, w jakich przyszło jej żyć, gdzie władza sprawuje kontrolę nad jednostką, nie dając niczego w zamian. Los i życie ludzkie nie są ważne, podobnie jak nie liczą się uczucia jednostki. Czyż nie analogicznymi prawami rządzi się wojna? Autorka w swoich dramatach podkreśla dolę pojedynczego człowieka, przymusowo podporządkowanego tym prawom, pragnąc zwrócić tym samym uwagę na niepokojącą sytuację w jej kraju i, patrząc z szerszej perspektywy, na całym świecie.

первобытно-общинный строй. Сильный выживет, а слабый опустится на дно. [...] Гибнут люди. И никто не оберегает их". А. СОЛНЦЕВА: *Квартира на первом этаже. „Огонёк”* 1998, № 2, s. 59.

Marta Niedziela-Janik

Wartime Experience on a Borderland of Reality and Fantasy in the Selected Dramas by Nina Sadur

Summary

The article focuses on the selected plays by the Russian contemporary woman writer Nina Sadur, in which she depicts the atrocities of war. In so doing, Sadur applies painful experience and memories of a little boy, a victim of war, and a woman who lost her lover during the Battle of Stalingrad. However, those heroes are not real — they are mere ghosts, the symbols of historical events, but their pain seems to be very realistic. In her plays, Sadur makes references to war victims' experiences which in fact took place, and at the same time she wants the contemporary recipient to analyze particular issues about armed conflicts, which developed simultaneously with the societies all over the world. Furthermore, Sadur depicts the past, makes an attempt at having an influence on the present, as well as the future, since all is dependent on the human being.

Marta Niedziela-Janik

Les expériences de guerre sur la frontière entre réalité et fantasme dans les drames choisis de Nina Sadur

Résumé

L'article présente des drames choisis de l'écrivaine russe N. Sadur à travers les expériences de guerre. Les expériences de la société étaient transmises de génération en génération, d'abord en forme orale, ensuite écrite, aussi comme drames. Ces derniers constituaient un métacommentaire de la vie de la société, ce qui permettait aux spectateurs d'interpréter et juger des événements véridiques, décrits et présentés par des acteurs. En se référant dans ses pièces aux expériences des victimes de guerres, qui ont eu lieu, Sadur veut que le spectateur contemporain analyse également la problématique des conflits armés, qui se développent avec le développement des sociétés dans le monde entier.